

14.

KORE L'OSCURA

(In)seguendo Micòl

Claudio Cazzola

Naturalmente noi non viviamo più all'età d'Omero,
e quindi ci è difficile trovare qualcosa in cui credere.
Giorgio Bassani

1. UN PAESE SACRO

Non c'era infatti discorso, riflessione o intervento nato nell'ambito del suo impegno presso Italia Nostra (come membro fondatore, come presidente e presidente onorario) che lui non avesse affrontato con lo stesso tormento e puntigliosità, con la stessa passione (quante correzioni, pentimenti, integrazioni in ogni manoscritto o pagina di bozza!) con cui elaborava i suoi racconti, romanzi e poesie.¹

Così, insieme con altre riflessioni del medesimo tenore, la figlia Paola presenta, e nel contempo spiega e giustifica, la pubblicazione degli *Scritti civili* di Giorgio Bassani, sottolineando l'intreccio indissolubile che ne tiene insieme tutta la produzione in qualsivoglia forma redatta, da un lato, e dall'altro la presenza costante di quel *labor limae* di ascendenza classica fino alla fine perseguito con inesausta tenacia. Va da sé che il Nostro è animato, nel condurre la propria battaglia ideale e stilistica, da un concetto forte, da una nozione guida più illuminante di ogni altra, una base solida che faccia da fondamenta alla ricostruzione del cosmo lacerato dalle ingiustizie della Storia. In una intervista del dicembre 1973, alla consueta domanda circa il contrasto irriducibile che esisterebbe fra il progresso tecnologico e la salvaguardia dell'ambiente, la risposta è la seguente:

No, non penso che esista questo contrasto. Cioè noi consideriamo il mondo industriale come il frutto supremo, come la fase più avanzata della no-

¹ Bassani 2005, XVI. L'esergo è contenuto in una lettera inviata alla sorella Jenny dal carcere ferrarese di via Piangipane: Bassani 2001, 959.

stra civiltà, dell'elaborazione culturale che è nata qui. Allo stesso tempo ci rendiamo conto che è proprio da questa civiltà industriale, se non controllata, che possono nascere veleni destinati a distruggerla. Noi siamo qui proprio per dire che occorre fare attenzione, che se si dimenticano le proprie radici culturali si finisce per autodistruggersi. Occorre assolutamente che la società tecnologica e industriale si dia una «religione», che rinunci alla legge del puro profitto, che la smetta di considerare l'uomo come un semplice tramite di consumi. Solo così potrà salvarsi. Solo così potrà entrare in dibattito attivo, utile, con altre civiltà che non sono fondate sul profitto.²

Il problema della sopravvivenza della comunità umana è posto con assoluta limpidezza scevra da ogni retorica, laddove si rifugge e dal catastrofismo gratuito e dall'osanna delle magnifiche sorti: si richiede viceversa, con voce ferma e chiara, l'instaurarsi di una *religione*, un patto universale cioè che possa rifondare le regole della convivenza, avendo come obiettivo comune l'assalto al nemico collettivo, l'autodistruzione del genere umano. Da dove cominciare? Innanzitutto dalla individuazione di un luogo atto alla semina dei futuri germogli virtuosi, un luogo caratterizzato da zolla fertile, la cui *humus* non sia stata ancora isterilita del tutto dall'empietà:

Per noi l'Italia, diciamolo pure, e lo dico senza nessuna paura di passare per un retore, è sacra. Non faccio altro che ripeterlo continuamente; l'Italia è un Paese sacro non soltanto per noi, ma per il mondo intero. Il mondo è diventato moderno, perché la storia è passata veramente di qua; ne abbiamo le prove sparse in tutto il territorio.³

Il sostantivo iniziale *religione* trova adesso il proprio compiuto riempimento mediante l'aggettivo *sacro*: Bassani è consapevole di quanto possano sembrare vuoti i termini che egli adopera, tanto è vero che apertamente confessa di non temere affatto l'accusa di mera retorica da comizio paesano; c'è bisogno, egli afferma, di assegnare alle parole il loro significato antico, genuino, quello che non si vede più perché ricoperto dalla polvere dell'ignoranza dovuta alla cecità di mente e occhi. È necessario acquisire la competenza dell'archeologo, di colui cioè che, proprio studiando attentamente il mondo apparente e riportandolo sulla carta, riscopre l'altro, quello nascosto, sotterraneo – in altri termini, il *sacro*. Per essere in grado di compiere una tale impresa, egli, da ottimo

² Bassani 2005, 76-77. Sull'impegno ambientalista dello scrittore cfr. anche Spila-Zagra 2007, e, prima, la messa a punto di Gianni Venturi in Venturi 2006b, 233-239.

³ Bassani 2005, 79.

allievo di liceo classico ⁴, sa bene che deve assommare in sé le competenze dell'augure, dell'aruspice, del duca: in primo luogo dell'augure, per individuare in alto con il dito indice lo spazio ritagliato (il *templum* dei Latini e, per i Greci, il *temenos*) ove compiere l'osservazione iniziale dell'evento; dell'aruspice poi, al fine di comprendere esattamente i presagi forniti dalle viscere delle vittime sacre; del duca infine, come colui che sia in grado di costituire guida sicura per la comunità. E una tale figura esiste, da sempre, da Omero in avanti, ed è il poeta – giusta l'etimologia greca del vocabolo: «colui che fa, che costruisce, che fabbrica, che compone, che scrive, che genera, che produce, che agisce, che completa» – insomma, il Fattore. Quando il poeta si mette all'opera, per prima cosa traccia il solco perimetrale marcante lo spazio sacro da popolare con edifici e personaggi, nel rispetto rigoroso della realtà sì, ma nel senso sopra ricordato, come specchio dell'Altro, come punto di partenza e di confronto per una ricostruzione totale del cosmo stesso, sempre senza menzogne. Leggiamo allora:

Le mura di Ferrara appartengono al centro storico della città, anzi, entro un certo limite, *sono* il centro della città medesima. Esse non stanno più, come all'epoca di quando io ero ragazzo, quando andare sulle mura rappresentava una specie di avventura, all'estrema periferia dell'abitato. Oggi le cose stanno diversamente. Le mura, ripeto, fanno parte del centro storico di una città immensa che, in qualche modo, arriva ormai fino al mare (lo ha affermato Bruno Zevi, ed io sono d'accordissimo con lui). ⁵

L'occasione per queste parole, fornita dalla annunciata volontà dell'Amministrazione Comunale della città estense di ripristinare, con debito restauro, le Mura urbane, ci offre l'opportunità di entrare nel laboratorio artigianale dell'Autore, il quale distingue chiarissimamente due tempi nel contesto del discorso: il presente, legato alle necessità dell'*hic et nunc*, ed il passato, *all'epoca di quando io ero ragazzo, quando andare sulle mura rappresentava una specie di avventura*. Afferriamo subito saldamente il filo che ci viene fornito, legando insieme fra di loro parole come *religione, sacro, mura, ragazzo, avventura*: esse ci forniscono la delimitazione di quello spazio ritagliato in cui è inserito il testo del *Giardino dei Finzi-Contini* ⁶.

⁴ Si vedano le pagelle finali del curriculum degli studi inferiori e superiori in Quaderno 2004, 111-113.

⁵ Bassani 2005, 223 (il corsivo è nel testo).

⁶ Imprescindibile per ogni approccio all'opera bassaniana e alla relativa produzione critica è il recentissimo Prebys 2010; per la bibliografia storica, cfr. Prebys 2002;

2. VERSO IL GIARDINO

La bocciatura in matematica, ricevuta in occasione dello scrutinio di giugno del quarto anno di ginnasio ⁷, rappresenta la causa prima che mette in moto l'azione del romanzo. L'emozione, lo sbalordimento, la vergogna per una simile onta impediscono all'io narrante di ragionare con calma sul fattaccio, obbligandolo ad inforcare la bicicletta in direzione opposta a quella di casa, proprio *all'estrema periferia dell'abitato*:

Mi trovavo circa a metà di quel tratto delle mura urbane, lungo su per giù tre chilometri, che comincia dal punto dove corso Ercole I d'Este ha termine per finire a Porta San Benedetto, di fronte alla stazione. Il luogo è sempre stato particolarmente solitario. Lo era trent'anni fa, e lo è ancor oggi, nonostante che a destra, soprattutto, cioè dal lato della Zona industriale, siano spuntate dal '45 in poi decine e decine di variopinte casette operaie, a paragone delle quali, e delle ciminiere e dei capannoni che fanno loro da sfondo, il bruno, cespuglioso, selvaggio sperone semidiroccato del baluardo quattrocentesco appare di giorno in giorno più assurdo. ⁸

Siamo di fronte al lavoro di costruzione topografica, condotto con la ben nota ai lettori di Bassani *puntigliosità*, come si esprime la figlia appunto: la misura di lunghezza del tratto di mura, il punto iniziale nonché quello terminale, e, particolare preziosissimo, la solitudine e l'isolamento che ne caratterizzano la posizione. Qui (poco prima si legge *in giro, deserto assoluto*) si ferma la corsa del nostro eroe, effettuata – egli confessa – *col volto rigato di lacrime, col cuore traboccante di una immensa pietà per me stesso*, sotto un albero (*uno di quegli antichi alberi, tigli, olmi, platani, castagni*), alla cui ombra egli chiede ristoro:

Mi sdraiai bocconi nell'erba accanto alla bicicletta, col viso che mi scottava

Bassani 2001, 1803-1842. Sul romanzo, di cui ci stiamo occupando, si rinvia alla messa a punto operata dai contributi raccolti in Dolfi-Venturi 2006, a partire dagli interventi di Gianni Venturi (Prime risultanze su uno scrittore: 15-28; Dimenticare Euridice. Il destino infero di Micòl Finzi Contini: 91-102). Roveri 2009 delinea una lettura che intreccia finzione romanzesca ed impegno politico. Per un utile profilo complessivo aggiornato, Renda 2010.

⁷ «Non farai mica una tragedia per un cinque in matematica!» (Bassani 2001, 351), mentre nella realtà biografica, si tratta addirittura di un 'quattro': Quaderno 2004, 112. Al suo illustre allievo, oltre ad aver intitolato lo spazio incontri e conferenze con annessa bacheca documentaria, il Liceo classico statale Ludovico Ariosto di Ferrara dedica almeno una giornata di studi annuale in coincidenza con il quattro marzo, anniversario della nascita, con relative pubblicazioni inserite in una apposita collana consultabile sul sito web www.liceoariosto.it (vedi anche Quaderno 2005 e Quaderno 2006).

⁸ Bassani 2001, 353-354.

nascosto fra le braccia. Aria calda e ventilata attorno al corpo disteso, desiderio esclusivo di rimanere il più a lungo possibile così, ad occhi chiusi. Nel coro narcotizzante delle cicale qualche suono non lontano spiccava isolato: un grido di gallo, uno sbattere di panni prodotto verosimilmente da una lavandaia attardatasi a fare il bucato nell'acqua verdastra del canale Panfilio, e infine, vicinissimo, a pochi centimetri dall'orecchio, il ticchettio via via più lento della ruota posteriore della bicicletta ancora in cerca del punto di immobilità.⁹

Se la vista non funziona per volontà del protagonista, ecco il trionfo della facoltà uditiva, considerato che il vedere con gli orecchi è la condizione precipua di coloro che assistono ad una esecuzione aedica nel mondo greco – ed il cantore medesimo, di norma, è cieco. Ecco dunque il coro delle cicale, che sottrae il soggetto ad ogni controllo razionale, esattamente come la compagine dei coreuti esalta l'elemento dionisiaco che scatena la fantasia; a far da contrappunto alla musica di fondo tre rumori, di cui nessuno emesso direttamente dall'uomo: il canto di un gallo, il tonfo ripetuto di panni sbattuti sopra la pietra del lavatoio fluviale, l'impercettibile gracidio prodotto da una ruota della bicicletta ancora non del tutto immobile (e non sfugga la rigorosa precisazione di *ruota posteriore*, parte che rimane normalmente staccata da terra, parcheggiando il mezzo meccanico inclinato sul manubrio). Se facciamo attenzione all'ora in cui è collocata l'avventura (*verso le due del pomeriggio*), non sembrerà oziosa la percezione del *grido di gallo*: per credenze tuttora vive nella memoria popolare, specie nel contado, la voce di un simile animale emessa dopo mezzogiorno preannuncia sventura, cataclisma, morte¹⁰. E proprio un evento di tal genere partorisce lo scatenamento della fantasia dionisiaca del personaggio, che già durante il viaggio di allontanamento dal centro abitato *meditava confusi progetti suicidi*. Egli immagina che la famiglia, informata della non promozione del figlio da parte di un compagno di classe e allarmata per la sua assenza, si rechi addirittura in questura nelle sembianze del padre così teatralmente trasfigurate:

C'era andato il papà a parlare col questore in Castello. Mi pareva di vederlo: balbettante, invecchiato in modo pauroso, ridotto l'ombra di se stesso.

⁹ Bassani 2001, 352.

¹⁰ Pure l'introduzione del canale Panfilio, dal quale proviene il tonfo prodotto dal lavaggio dei panni, può essere segnale infernale: infatti, nella realtà delle cose, detto condotto d'acqua non si trova in superficie, ma *sotto*, interrato com'è e sostituito dal viale Cavour che mena dal Castello verso la stazione ferroviaria, fuori porta San Benedetto: e siamo così in zona Finzi-Contini. Quanto al lavacro degli indumenti, si veda *infra* il riferimento al libro sesto dell'*Odissea* omerica.

Piangeva. Eh, ma se verso l'una, a Pontelagoscuro, avesse potuto osservarmi mentre fissavo la corrente del Po dall'alto del ponte di ferro (c'ero rimasto per un bel pezzo a guardare in giù. Quanto? Almeno venti minuti!), allora sì che si sarebbe spaventato... allora sì che avrebbe capito... allora sì che...¹¹

La ricostruzione onirica della propria fine presenta da un lato, come detto, la metamorfosi della figura paterna in *ombra* – come si addice ad uno spazio sotterraneo – mentre la modalità individuata per il suicidio risulta la morte per acqua, e proprio nel medesimo luogo qui suggerito, il cui fulgido eroe è, nel romanzo precedente il nostro, il dottor Fadi-gati¹². Siamo ora adeguatamente preparati per ascoltare la descrizione specifica del luogo liminare rispetto all'aldilà, coerentemente con tutta la premessa fin qui perseguita, anticipandone – rispetto allo svolgersi successivo dei fatti – il testo:

Mi indicava, a una cinquantina di metri di distanza, una di quelle piccole, erbose montagnole coniche, non più alte di due metri e con l'apertura d'ingresso quasi sempre interrata, nelle quali è abbastanza frequente imbattersi facendo il giro delle mura di Ferrara. A vederle, assomigliano un po' ai *montarozzi* etruschi della campagna romana; in scala molto minore, s'intende.¹³

Siamo di fronte all'operazione ben nota del 'mostrare con il dito indice', che rinvia al verbo latino *indigetare* ovvero *indigitare*, appartenente al repertorio lessicale del cerimoniale sacro, allorché registra le modalità esatte con cui il sacerdote invoca una divinità con tutti i suoi nomi ed appellativi per 'tirlarla giù', al fine di annullare, grazie al rito, la distanza immensa che separa i due mondi, umano e divino. Lo spazio ritagliato, questa volta, non si trova nella metà convessa del cosmo, bensì nella simmetrica, quella concava, scavata nel ventre della madre terra, ed appartenente alla specie dei *montarozzi* etruschi, come viene sottolineato a chiare lettere dal narratore. Ora, il lettore di queste righe ha già visto tali luoghi, ed esattamente nel *Prologo* del romanzo (e non sfugga codesto termine specifico del lessico teatrale greco), laddove assistiamo ad una gita domenicale da Roma al mare di una compagnia di amici, i quali, al rientro in città, compiono una deviazione non prevista verso Cerve-

¹¹ Bassani 2001, 353.

¹² Non si può non andare con il pensiero a Fleba il Fenicio, protagonista della quarta sezione (*Death by Water*) che compone il poemetto di Thomas Stearns Eliot *The Waste Land*. Su Bassani traduttore di Eliot cfr. Quaderno 2005, 127-130.

¹³ Bassani 2001, 361.

teri, su decisione improvvisa ed inspiegabile del padre di Giannina. Il momento speciale acquista i segni del sacro, a cominciare dall'assenza totale di rumore, voci umane comprese:

Ci trovammo così a percorrere la liscia stradetta asfaltata che porta in un momento a un piccolo borgo di case in gran parte recenti, e di lì, inoltrandosi a serpentina verso i colli del retroterra, alla famosa necropoli etrusca. Nessuno chiedeva spiegazioni, e anch'io stavo zitto.

Di là dal paese la strada, in lieve salita, costrinse la macchina a rallentare. Passavamo ora vicini ai cosiddetti *montarozzi* di cui è sparso fino a Tarquinia ed oltre, ma più dalla parte delle colline che verso il mare, tutto quel tratto del territorio del Lazio a nord di Roma, il quale non è altro, dunque, che un immenso, quasi ininterrotto cimitero.¹⁴

I nostri occhi stanno compiendo una operazione interiore di assimilazione fra i due *templa*, laziale da un lato e ferrarese dall'altro, in nome della somiglianza fisica, la quale segnala senza ombra di dubbio una soglia, anzi, *la soglia* classicamente intesa, che unisce e al tempo stesso separa morte e vita. Ma il mistero vero non appartiene a codesta se vogliamo banale constatazione, quanto invece ad una intuizione superiore, segreta sì, ma rivelabile non certo ad intelletto profano, quanto all'anelito mistagogico dell'iniziando, che si cela sotto la domanda della bimba Giannina nella sua terribile e spietata sincerità (*perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove?*):

«Si capisce», rispose. «I morti da poco sono più vicini a noi, e appunto per questo gli vogliamo più bene. Gli etruschi, vedi, è tanto tempo che sono morti» – e di nuovo stava raccontando una favola –, «che è come se non siano mai vissuti, come se siano sempre stati morti».¹⁵

Decisiva risulta questa battuta per comprendere l'universo compositivo del *Giardino*, la sua duplicità, la sua doppia realtà: come esiste la Ferrara storica che non coincide con la Ferrara bassaniana ma ne è lo specchio vincolante, così, nel microcosmo della presente avventura, le tombe storiche si trovano nel cimitero ebraico ovvero nella Certosa cattolica, mentre il Torrione del Barco (questa la denominazione toponomastica nella città di pianura del punto ove si trova il protagonista), che si trova fuori, non è una tomba, come dimostra la continuazione stessa della descrizione da cui siamo partiti:

¹⁴ Bassani 2001, 318. Vedi Manica 2006, 103-110.

¹⁵ Bassani 2001, 320.

Senonché la camera sotterranea, spesso vastissima, a cui qualcheduna di esse dà ancora adito, non ha mai servito da casa per nessun morto. Gli antichi difensori delle mura vi riponevano armi: colubrine, archibugi, polvere da sparo, eccetera. E forse anche quelle strane palle da cannone di marmo pregiato che nel Quattrocento e nel Cinquecento avevano reso così temuta in Europa l'artiglieria ferrarese, e delle quali si può vedere tuttora qualche esemplare in Castello, messo là come ornamento del cortile centrale e delle terrazze.¹⁶

La consueta esattezza del narratore consente agevolmente di controllare la veridicità della testimonianza relativa ai grossi proiettili marmorei effettivamente giacenti nel castello di San Michele, mentre accanto al dato archeologico fornito si insinua il vuoto totale all'interno del *montarozzo*: lì non vi è mai stato alcun morto perché la vita stessa altro non è che morte:

Già l'ho detto prima: i Finzi-Contini non vogliono vivere, appartengono alla morte, amano la loro casa, il loro giardino, e basta. Micòl soltanto vuole essere diversa, vuole vivere, è portatrice in qualche modo del mio messaggio. Ho scritto il libro per identificarmi con Micòl. I poeti si confessano sempre attraverso uno dei loro personaggi. Anzi: tutti i loro personaggi, se sono tanti, sono forme del loro sentimento. Micòl è come me. Non avrei potuto scrivere il romanzo di cui Micòl è la protagonista assoluta, se non fossi somigliato in qualche modo a lei.¹⁷

3. KORE

La famiglia dei Finzi-Contini appartiene allora a buon diritto alla civiltà etrusca, i cui membri sono sempre stati morti – come abbiamo ascoltato pocanzi; la casa, il giardino, il campo da tennis e gli edifici annessi costituiscono una specie di città di Dite chiusa da tempo immemorabile. Viceversa, fuori dalla *magna domus*, e contemporaneamente fuori dal centro abitato, in analogia con la necropoli etrusca ma senza un appiattimento totale con essa, ecco un altro oltretomba di raffinata ambiguità, quello in cui viene invitato il protagonista, smanioso di passare, comunque, oltre.

Per compiere il viaggio dei viaggi, quello del *trasumanar* di dantesca memoria, è necessaria una guida, come ben sa il già allievo del regio liceo-ginnasio Ludovico Ariosto, formatosi su Omero e Virgilio

¹⁶ *Ivi*, 361-362.

¹⁷ *Ivi*, 1346.

sì, ma non tale da riprendere pedissequamente elementi della cultura classica solo per farne degli abbellimenti retorici¹⁸. Duramente perentorie sono le parole di Circe, mentre consegna ad Odisseo, illustrandola senza infingimenti, la mappa del viaggio doloroso verso le rive del fiume Oceano, ove poter apprendere dall'indovino Tiresia, opportunamente evocato per mezzo di un determinato rituale, il proprio futuro di solitudine, di dolore, di lotta amara; altrettanto autorevoli ed autoritarie le espressioni della Sibilla Cumana, una volta appresa la catabasi sollecitata dal figlio di Venere e di Anchise, inserite in un contesto di terrificante esemplarità conativa:

*Ecce autem primi sub limina solis et ortus
sub pedibus mugire solum et iuga coepta moveri
silvarum, visaeque canes ululare per umbram
adventante dea. «Procul, o procul este, profani»
conclamat vates, «totoque absistite luco;
tuque invade viam vaginaque eripe ferrum:
nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo.»
Tantum ecfata furens antro se immisit aperto;
ille ducem haud timidis vadentem passibus aequat.¹⁹*

Ci troviamo al centro dell'*Eneide*, in quel libro sesto (vv. 255-263) che vale come soglia di passaggio dalla prima parte odissica del poema alla seconda, iliadica: qui l'eroe viene isolato dal resto della comunità e chiamato a dimostrare la propria *virtus* mediante il superamento della prova suprema – attraversare, lui vivo, lo spazio dei morti; ma non solo, perché la vera vittoria consiste nel ritornarne fuori illeso. Enea ha già compiuto, nei versi precedenti, i riti propiziatori per ricevere la protezione

¹⁸ Il professore che maggiormente influisce sulla formazione intellettuale e civile, non solo del Nostro, ma anche di altri allievi fra cui il filologo e storico della letteratura italiana Lanfranco Caretti, il giornalista e scrittore Gaetano Tumiatì e il regista Michelangelo Antonioni, è Francesco Viviani, docente di greco e latino, al quale Bassani invia, in occasione del trasferimento punitivo di lui antifascista irriducibile, nel 1936, da Ferrara a Sciacca, una lettera che si conclude così: «Mi è grato ricordare, in questo momento doloroso, queste Sue elette qualità, e tanto più perché è per esse soprattutto se sono cresciuto ad oggi uomo, nella pienezza dell'anima aperta ad ogni bellezza, ad ogni altezza; uomo, nell'amore sconfinato che porto alla libertà e alla giustizia» (Quaderno 1999, 183). Viviani, presenza forte nell'officina letteraria bassaniana, è adombrato pure nel romanzo *Dietro la porta* nella figura del professor Guzzo, per il quale mi permetto di rinviare a Cazzola 2006, 207-220. Per il contesto storico-culturale sempre necessario è il ricorso a Moretti 1979 e Folli 1979. Ultimamente sono intervenuto sul Professor Viviani anche in un film-documentario (Bassani 2011).

¹⁹ Si segue il testo proposto da Paratore 1992, 82-84 (per il relativo commento critico cfr. 248-250). La traduzione che segue è mia.

delle divinità femminili che dominano l'aldilà, in particolare Proserpina, la figlia della dea Demetra divenuta sposa di Ade, l'Invisibile: «Ed ecco, proprio all'ingresso dell'alba e dei raggi del sole, il suolo comincia a rumoreggiare e le cime dei boschi ad ondeggiare, e parve che delle cagne ululassero nel buio, segnalando l'avvicinarsi della dea. 'Via di qui, voi che avete il piede profano, via di qui' intima a gran voce la sacerdotessa, 'allontanatevi da tutto il bosco sacro; tu invece, Enea, occupa la strada ed estrai la spada dal fodero, perché adesso occorre coraggio, e cuore saldo'. Dopo aver così parlato si introdusse, invasata, nella spelunca spalancata; egli cerca di eguagliare con passi non vacillanti la guida che va». Si tratta, come si vede, di un apparato epico in piena regola, coerente con il genere letterario, il contesto, il personaggio, l'ideologia insomma dell'opera poetica: collochiamo tutto questo su uno sfondo lontano, attenuiamo ogni rumore tanto che ci venga consentito di avvertire il noto ticchettio dei cuscinetti d'acciaio presenti nella corona dentata che regge la catena della ruota posteriore, ed ecco verificarsi la 'catastrofe' di aristotelica memoria:

«Pss.»

Mi svegliai di soprassalto.

«Pss!>

Alzai lentamente il capo, girandolo a sinistra, dalla parte del sole. Sbattei le palpebre. Chi mi chiamava? Otello non poteva essere. E allora? ²⁰

Dal livello subumano del linguaggio, costituito dal ronzio del mezzo meccanico, si passa alla minima emissione prodotta da un sospiro, esattamente pari a quello soffuso dal Demiurgo nell'atto originario della creazione, in due momenti solo apparentemente uguali, considerato che il punto esclamativo aggiunto alla seconda uscita ne rafforza l'intensità, al fine di ottenere il risultato sperato. È il momento ben noto della rinascita da una morte anche solo apparente, come quella sperimentata dal protagonista (*Mi svegliai di soprassalto*) mentre gode di vedere, in sogno, la disperazione paterna appena sopra riportata. Se è lecito rintracciare un archetipo di tale momento compositivo, sottoposto alla consueta rielaborazione bassaniana, esso va con ogni probabilità cercato nell'*Odissea*, laddove il risveglio dell'eroe dalla morte per acqua appena prima sperimentata nella sua terribile pericolosità è così provocato:

Ma quando, aggiogate le mule e ripiegate le belle vesti, si accinse a muoversi verso casa, altro allora pensò Atena divina dagli occhi azzurri perché si

²⁰ Bassani 2001, 353 (il corsivo è nel testo).

svegliasse Odisseo e vedesse la giovane dagli occhi belli, ed ella lo guidasse alla città dei Feaci. A un tratto la principessa lanciò a un'ancella, ma la mancò facendo finire la palla in un gorgo profondo. Levarono quelle un lungo grido, si svegliò il nobile Odisseo: seduto, rifletteva nell'animo e in cuore: «Ohimè, alla terra di quali uomini arrivo questa volta? Violenti e selvaggi e senza giustizia o invece ospitali e con mente pia? Un tenero grido mi ha avvolto, come di giovinette, ninfe che abitano le cime erte dei monti e le sorgenti dei fiumi e le praterie erbose. Sono vicino a uomini parlanti? Via, voglio farne la prova e vedere io stesso». ²¹

Nausicaa, figlia del re dei Feaci Alcino, recatasi al fiume dalla profonda corrente con le ancelle per lavare le splendide vesti della famiglia, su macchinazione della dea Atena protettrice dell'eroe si produce nel gioco della palla, in attesa che i panni si asciughino stesi al raggio del sole: il contesto è altamente esclusivo, non vi è traccia di presenza maschile, tanto è vero che la principessa e le sue accolite liberano il capo dai veli, in assoluta sicurezza della propria incolumità. Si tratta di un cronotopo di genuina sacralità, certificato dall'atto della purificazione con acqua (*ed esse presero dal carro fra le braccia le vesti, e le portavano all'acqua scura, le pestavano nei botri sfidandosi a gara. Dopo averle lavate spurgandole d'ogni sporcizia, le stesero in fila sulla riva del mare, là dove l'acqua meglio lavava la ghiaia sulla battigia*), preparatorio al momento misterico della nascita/rinascita, cui Nausicaa, quale divina levatrice, sovrintende. Ed è esattamente il *tenero grido* udito da Odisseo che rimanda ad altri esseri, soprannaturali, abitanti di spazi incontaminati, mai percorsi da piede profano (vedi l'*Eneide*), che può giungere, attenuato e reso appena appena udibile a causa del numero di secoli intercorso che ne modifica il tenore, fino al «Pss!» percepito dal nostro eroe, il quale pure lui, novello Odisseo, resta sconcertato e senza riferimenti di sorta, da creatura appena (ri)nata, bisognosa di tutto. E nella medesima condizione di smarrimento totale l'eroe dell'*Odissea* si trova pure in occasione di un secondo naufragio, allorché – abbandonato dai marinai feaci mentre dorme su una terra ignota – prorompe in lamenti pressoché identici a quelli sopra ricordati (*Ohimè, alla terra di quali uomini arrivo questa volta? Violenti e selvaggi e senza giustizia o invece ospitali e con mente pia?*), in attesa di essere soccorso da una epifania divina femminile, l'alleata di sempre, la dea Atena sotto le mentite spoglie di un giovane pastore di greggi. Cecità dunque, come perdita assoluta di ogni

²¹ *Odissea*, 6, vv. 110-126 in Ferrari 2001, 253. Per l'indispensabile commento con rassegna bibliografica: Hainsworth 1988, 195-197.

appiglio spazio-temporale, è la condizione preliminare imprescindibile per intraprendere il Viaggio per antonomasia, quello cioè di iniziazione al mistero della conoscenza, celata sotto la crosta della materia:

«Ehi, ma sei proprio anche cieco!», fece una voce allegra di ragazza.²²

L'interpellato si è sforzato, fino a questo momento, di aprire gli occhi al mondo, sotto il richiamo del sospiro in lui infuso (*Guardavo, cercavo, socchiudendo gli occhi al riverbero*), ma invano: è necessario che il grado di emissione del messaggio salga da quello subliminare rispetto all'alfabeto condiviso ad un altro passibile di scrittura e avente un significato; e dalla percezione auricolare (esattamente come nel contesto aedico omerico e del teatro greco) è lecito salire alla cattura visiva del personaggio interlocutore:

Per via dei capelli biondi, di quel biondo particolare striato di ciocche nordiche, da *filles aux cheveux de lin*, che non apparteneva che a lei, riconobbi subito Micòl Finzi-Contini. Si affacciava al muro di cinta come da un davanzale, sporgendone con tutte le spalle e appoggiandovisi a braccia conserte. Sarà stata a non più di venticinque metri di distanza (sufficientemente vicina, dunque, perché riuscissi a vederle gli occhi, che erano chiari, grandi, forse troppo grandi, allora, nel piccolo viso magro di bimba), e mi osservava di sotto in su.²³

Non può esservi altro stilema verbale che il *riconobbi* per segnalare, da parte dello scrittore, l'ascendenza classica della presente operazione narrativa. Il *riconoscimento* infatti rappresenta, a partire dal poema odissiaco, uno dei momenti chiave della tecnica compositiva, quando, proprio in presenza del massimo livello di smarrimento, di crisi, di sconfitta vissuto dal protagonista di un testo, l'agnizione produce inaspettatamente quella catastrofe tanto attesa a lungo e a lungo desiderata dall'uditorio appeso alle labbra del cantore. Tante volte viene chiesto ad Odisseo di *dare un segno* per consentirne il riscontro di identità, altrettante volte la sagacia dell'uomo dalle mille risorse riesce a mettere in campo in modo plausibile l'operazione richiesta, mantenendo sempre intatto il proprio fascino di autentica inconfondibilità. Bassani costruisce, mediante codesta figura retorica, un vero e proprio ritratto – un bu-

²² Bassani 2001, 354.

²³ *Ibidem*. L'identificazione di Micòl come *filles aux cheveux de lin* proviene dal titolo dell'ottavo pezzo del primo libro dei *Préludes* di Claude Debussy, la cui didascalia (*Très calme et doucement expressif*) ben si adatta alla presente messa in scena. Sul personaggio di Micòl importante Farnetti 2006, 111-116.

sto – della soccorritrice, utilizzando il muro di cinta della novella città di Dite come cornice in basso: in tal modo, si esalta, a partire dall'alto, il colore specialissimo ed esclusivo dei capelli della fanciulla in fiore – e questo tratto di pennello si situa sul livello normale della narrazione; diversamente, proprio per segnalare l'eccezionalità abnorme, la connotazione riguardante gli occhi risulta collocata entro parentesi. Questo perché la presenza dell'avverbio *allora*, collocato fra due virgole in posizione enfatica, segnala il cambio del punto di vista della scrittura e quindi, di conseguenza, della lettura, la quale deve tenere conto di un 'poi' inespresso da cui si sta giudicando l'azione stessa, un 'poi' nutrito di amara frustrazione, ben preannunciata dal contrasto fra *gli occhi, che erano chiari, grandi, forse troppo grandi* inseriti nel *piccolo viso magro di bimba*. Ebbene, proprio codesta caratterizzazione somatica, apparentemente esornativa, appartiene a buon diritto a Kore, la figlia della dea Madre, uno dei racconti fondanti del corredo mitologico classico, che trova nel contesto della cultura greca la propria redazione consolidata (Apollodoro, *Biblioteca*, I, 5, 1-3 *passim*):

Plutone si innamorò di Persefone e, con l'aiuto di Zeus, la rapì di nascosto. Demetra andava cercandola per tutta la terra, di giorno e di notte, alla luce delle fiaccole; ma quando venne a sapere dagli abitanti di Ermione che Plutone l'aveva rapita, irata con gli dei abbandonò il cielo e, assunto l'aspetto di una donna mortale, si recò a Eleusi. [...] Zeus ordinò a Plutone di rimandare Kore sulla terra, e Plutone, affinché lei non rimanesse troppo tempo presso la madre, le diede da mangiare un chicco di melograno. Lei lo inghiottì, senza prevedere ciò che sarebbe accaduto. Ascalafò, figlio di Acheronte e di Gorgira, la accusò e Demetra lo schiacciò, sotto una pesante roccia, nell'Ade; ma Persefone fu costretta a rimanere la terza parte di ogni anno con Plutone; il resto dell'anno lo trascorrevano tra gli dei.²⁴

L'identificazione fra il nome proprio Persefone e l'epiteto antonomastico Kore, contestualmente nome comune nella lingua greca per indicare i soggetti femminili di minore età, è palmare, come lo è pure la certificazione, attraverso la metafora del mito, del ratto violento come forma primigenia di matrimonio; non solo, ma – ed è quel che più importa – viene creata la figura divina che funge da mediatrice fra coppie antitetiche ed irriducibili fra loro, ma fra loro pure complementari

²⁴ Scarpi 1996, 21-23 (la traduzione è di Maria Grazia Ciani; commento e bibliografia critica: 443-446). Il mito di Kore-Persefone-Proserpina è ampiamente trattato in Càssola 1991 (*Inno secondo a Demetra*: introduzione 23-36; testo e traduzione 38-77; commento 466-485). Sui risvolti inferi di Micòl fondamentale Venturi 2006a, 91-102.

(sopra-sotto, vita-morte, luce-tenebre, fertilità-sterilità) nella successione stagionale che prevede tre scansioni, un terzo delle quali è occupato dalla morte apparente della natura e i due terzi dallo spuntare dei semi, dalla fioritura e dalla maturazione delle messi e dei frutti degli alberi. Kore è una vera e propria traghettatrice, avendo essa stessa sperimentato sulla propria pelle sia la percezione della vita materiale (dalla madre Demetra, dea delle messi) sia la negazione della vita stessa (dal marito, il dio dei morti, mediante l'offerta dei semi di melograno). È il momento, ora, di controllare la narrazione del rapimento di Persefone in Ovidio, il massimo cantore dei miti antichi, maestro riconosciuto da tutta la tradizione successiva senza soluzione di continuità, come colui che ha fissato una volta per tutte il sapere poetico. Nel libro quinto del poema epico dedicato alle *Metamorfosi* è addirittura alla Musa per antonomasia, Calliope, che viene affidato il compito di cantare in latino il mito di Proserpina (la Persefone dei Greci) figlia di Cerere (denominazione romana della dea Demetra) mediante un filo testuale che si snoda, secondo la tecnica del racconto in cornice, per oltre duecento versi. Limitandoci al nostro tema, fermiamoci nel bosco (*silva*, v. 388) ove il personaggio femminile sta raccogliendo fiori nei pressi della città di Enna *puellari studio* (v. 393) – con una concentrazione quale una *puella* può squadrare, se è vero che un bambino, (e una bambina: *puella*) fa tutto giocando ma niente per gioco; da piccolo rampollo materno a signora della casa il passo è breve, spesso troppo breve, visto che nel mondo greco-romano le fanciulle vanno sposate all'età di dodici-quattordici anni (vv. 504-508):

*«Ergo dum Stygio sub terris gurgite labor,
Visa tua est oculis illic Proserpina nostris;
Illa quidem tristis neque adhuc interrita uultu,
Sed regina tamen, sed opaci maxima mundi,
Sed tamen inferni pollens matrona tyranni».*²⁵

Questa è la conclusione dello svelamento offerto alla madre dalla fonte Aretusa, la quale, conoscendo lo spazio sotterraneo, ha visto e riconosciuto (*visa est*: l'agnizione) la figlia della dea: «Dunque, mentre mi aggiro sottoterra intorno ai gorghi del fiume Stige, la tua Proserpina è stata riconosciuta dai miei occhi in quel luogo: ancora con lo sguardo triste, sì, e con il volto non del tutto tranquillizzato, ma regina davvero, sovrana di quel mondo senza luce, insomma, moglie potente del signore

²⁵ Il testo delle *Metamorfosi* ovidiane segue Lafaye 1969, 141-142 (traduzione mia).

dell'Ade». Si sta intravedendo la doppia cifra che connota Kore, propria di chi appartiene di fatto a due universi opposti e tuttavia complementari, come si è notato sopra: la metà legata alla materia appartiene allo spavento causato alla bimba dall'allontanamento, improvviso imprevisto e coatto, dalla protezione materna fin lì goduta, mentre il riconoscimento morale assegnato al nuovo ruolo nella altrettanto nuova casa è certificato dalla struttura a chiasmo *regina/maxima/pollens/matrona* che vede i due sostantivi *regina* e *matrona* rispettivamente in prima ed ultima sede, accompagnati da altrettanti aggettivi al centro della sequenza, la quale risulta duplicata in microsequenza nella chiusa dell'ultimo verso grazie questa volta alle concordanze grammaticali (*inferni/tyranni* all'esterno e, all'interno, *pollens/matrona*). Siamo adesso adeguatamente preparati, sempre nel medesimo quinto libro, per l'epifania conclusiva di Kore-Persefone-Proserpina, grazie al già noto intervento della suprema autorità del mondo, il padre degli dei e degli uomini (vv. 564-571):

*At medius fratrisque sui maestaeque sororis
Iuppiter ex aequo uoluentem diuidit annum;
Nunc dea, regnorum numen commune duorum,
Cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses.
Uertitur extemplo facies et mentis et oris;
Nam modo quae poterat Diti quoque maesta uideri,
Laeta deae frons est, ut sol, qui tectus aquis
Nubibus ante fuit, uictis e nubibus exit.²⁶*

Nella testimonianza ovidiana avviene la consacrazione della perfetta duplicità goduta dalla fanciulla divina, divisa in due identiche metà (*ex aequo*) e partecipe in parti esattamente uguali, diversamente dalla redazione greca esaminata sopra, di due realtà (*regnorum numen commune duorum*): «Allora Giove, mediatore fra il fratello e la sorella afflitta, misura il corso dell'anno in due tempi della medesima durata: la dea adesso vive con la madre tanti mesi quanti con il marito, essendo divinità partecipe di due regni. Ecco che all'improvviso essa muta nell'aspetto, e dell'intimo e del volto esteriore; infatti, quella dea che persino a Dite poteva sembrare aggrondata, ora è aperta al sorriso, proprio come il sole esce dalle nubi una volta sconfitte, lui che prima era tutto ricoperto da nuvole gravide di pioggia». Se è vero che la connotazione di base dell'universo femminile è contrassegnata da lutto dolore sterilità mestizia (l'aggettivo *maesta* è riferito sia alla madre – v. 564 – sia alla figlia –

²⁶ Lafaye 1969, 143-144 (traduzione mia).

v. 569), è altresì evidente che su tale dimensione di base può sovrapporsi gioia entusiasmo fertilità luminosità anche se in misura provvisoria e limitata nel tempo, giusta la splendida similitudine finale, ove il fulgore dei raggi solari è il risultato di una guerra condotta contro le tenebre provocate dalle nubi: *uictis e nubibus exit*. Se questo non è il ritratto di Micòl, poco ci manca.

Avvenuto dunque il riconoscimento una volta riacquistata la facoltà visiva, il narratore non manca di sottolineare la valenza archetipica dell'incontro mediante il passaggio allo strumento della lingua di comunicazione; ma, si badi bene, si tratta di un codice non scontato, non ovvio, non comune, tanto che si fregia addirittura di una classificazione esclusiva, *il finzi-continico*:

Era la prima volta che mi rivolgeva la parola, la prima, anzi, che la sentivo parlare. E immediatamente notai quanto la sua pronuncia assomigliasse a quella di Alberto. Parlavano entrambi nello stesso modo: spiccando le sillabe di certi vocaboli di cui essi soli sembravano conoscere il vero senso, il vero peso, e invece scivolando bizzarramente su quelle di altri, che uno avrebbe detto di importanza molto maggiore. Mettevano una sorta di puntiglio nell'esprimersi così. Questa particolare, inimitabile, tutta privata deformazione dell'italiano era la loro vera lingua. Le davano perfino un nome: il finzi-continico.²⁷

Vista e linguaggio dunque, collocati nella perfetta solitudine dello spazio ritagliato, come prime condizioni necessarie al compimento della iniziazione; contestualmente, come accade nella ripetizione rituale dell'atto primigenio, ecco la condivisione del cibo, previo digiuno d'ordinanza: sono le tre del pomeriggio, il nostro eroe non è tornato a casa per il pranzo, dunque:

«Immagino che avrai fame». ²⁸

La fanciulla conosce a perfezione lo stato di infelicità del suo interlocutore, con tutti i particolari della bocciatura e della conseguente fuga dal consorzio civile, per cui elabora un piano di riscatto particolare, che deve rimanere del tutto segreto, all'insaputa di ogni membro della famiglia, a partire dal cerbero della situazione, il portiere-cocchiere-*chaffeur* Perotti («è sempre là a fare la guardia, il maledetto!») ²⁹. Ecco quindi l'allestimento di un itinerario alternativo per ottenere l'ingresso nello

²⁷ Bassani 2001, 355.

²⁸ *Ivi*, 354.

²⁹ *Ivi*, 360.

spazio della città infernale, mediante un'azione di arrampicamento su per il muro di cinta della proprietà grazie a degli *appigli* – come li definisce l'io narrante piccandosi esperto di alpinismo – ovvero, secondo il lessico finzi-continico, *tacche*. Il nostro tergiversa, accampando la tendenza a soffrire di vertigini, ed esprimendo la propria preferenza per il percorso normale, comodo e collaudato:

«E poi non capisco per quale ragione», continuai, «dovrei mettermi a fare dell'alpinismo proprio qui. Se debbo entrare in casa vostra, grazie mille, molto volentieri, però, francamente, mi sembra di gran lunga più comodo passare di là» – e così dicendo alzavo il braccio in direzione di corso Ercole I d'Este –, «dal portone d'ingresso. Che cosa ci vuole? Prendo la bicicletta, e in un momento faccio il giro.»³⁰

Non sarà fuori luogo rintracciare in questa situazione tratti dell'esperienza dantesca rispetto al viaggio nell'aldilà, laddove pure il pellegrino del quattordicesimo secolo, frustrati i tentativi di imboccare la strada comoda e spianata, accampa pretesti per non accettare la sfida dell'itinerario ignoto, che prevede, proprio al termine della prima cantica, l'arrampicamento *per cotali scale* in uno spazio contrassegnato da *natural burella / ch'avea mal suolo e di lume disagio*: sotto codesto particolare aspetto a Micòl viene assegnata la funzione di *duca* appunto, quale è ricoperta da Virgilio nella *Commedia*³¹. E proprio come il maestro mantovano si muove *ansando com'uom lasso*³², sottoponendosi cioè alla medesima fatica dell'allievo per solidarietà assoluta, così pure la fanciulla, per altrettanta simpatia, percorre all'indietro il filo delle *tacche*, ferendosi (*si era fatta male alle dita di una mano [...] Si era anche sbucciata un ginocchio*) e sbrecciandosi la veste (*strusciando contro il muro, il vestitino di tela rosa, da mare, le si era sdrucito leggermente sotto un'ascella*). La fanciulla divina, scesa dallo spazio alto ben difeso dal muro, e giunta nella dimensione dell'errore e del dolore umano, subisce una doppia menomazione, e nel corpo e nell'abbigliamento, grazie alla quale si espone alla vista davvero affamata del nostro:

Si era anche sbucciata un ginocchio. Tirò su un lembo del vestito fino a scoprire la coscia stranamente bianca e forte, già da donna, e si chinò a esaminare l'abrasione. Due lunghe ciocche bionde, di quelle più chiare, sfuggite al cerchietto di cui si serviva per tenere a posto i capelli, ricaddero giù, a nasconderle la fronte e gli occhi.

³⁰ *Ivi*, 359.

³¹ *Inferno* 34, rispettivamente v. 82 e vv. 98-99.

³² *Ivi*, v. 83.

[...]

«Vieni», disse, tutta rossa e scarmigliata.

Si volse, e prese ad arrampicarsi di traverso lungo la proda assoluta dell'argine. Si aiutava con la mano destra, afferrandosi ai ciuffi dell'erba; intanto, la sinistra levata all'altezza del capo, veniva togliendosi e rimettendosi il cerchietto ferma-capelli. Ripeté la manovra più volte, svelta come se si pettinasse.³³

Per entrare scavalcando il muro, non serve affatto la bicicletta: alla ferma opposizione di abbandonarla incustodita da parte del protagonista, la maestra che tutto sa scende dal muro di cinta della sua casa e si inerpicca per il pendio delle mura di Ferrara, utilizzando come strumento indicatore per ritagliare lo spazio il cerchietto ferma-capelli: eccellente prova di incursione bassaniana nella sacralità dell'odissiaca *Nausicaa dalle candide braccia*, cui si unisce la memoria della Sibilla virgiliana, caratterizzata da *non vultus, non color unus, / non comptae [...] comae* (il che si riverbera nel tratto «tutta rossa e scarmigliata»). Non vi è, in codesta compresenza di elementi classici, pedissequa imitazione, caso mai l'adozione della tecnica, altrettanto antica, dell'*aemulatio*, ovvero dell'arte allusiva, quella che sfida il lettore a rintracciare la gamma dei modelli e a misurare la percentuale di originalità, nella tradizione consolidata, del nuovo parto letterario. Questa Micòl allora, artisticamente evocata da fonti diverse saldamente ancorate nelle radici della cultura occidentale e inserita nel contesto borghese della città di pianura, si configura sostanzialmente inafferrabile, sfuggente ad ogni esaustiva definizione, identificabile solamente attraverso il segno della negazione (ella *non* è Nausicaa, *non* è Circe, *non* è Sibilla: non è insomma Kore classicamente e semplicemente intesa). Nel mentre, siamo giunti al punto da dove eravamo partiti, vale a dire alla montagnola che rinvia ai *montarozzi* etruschi del prologo già citato: qui è il luogo prescelto da Micòl per nascondere, sottoterra, la bicicletta, la quale occupa il posto, novecentesco, delle armi di epoca rinascimentale.

³³ Bassani 2001, 361 (le citazioni in corpo di frase appartengono al medesimo contesto).

4. LA DISCESA

Il luogo prescelto per la discesa è da un lato sconosciuto all'aspirante al mistero, mentre la guida ne possiede saldamente il filo: terminato il confronto iniziale fra allievo e maestra, è il momento della partenza, per il quale il rinvio alla corrispondente situazione della *Commedia* è quanto mai appropriato:

Si mosse, decisa, ed io, raccolta la Wolsit da terra, le tenni dietro in silenzio.³⁴

Allor si mosse, e io li tenni retro.³⁵

Il passo può essere a buon diritto assunto come esemplare illustrazione dell'allusività bassaniana, laddove i due verbi reggenti del testo dantesco vengono mantenuti intatti morfologicamente e strutturalmente; fra i due segmenti in polisindeto viene inserita una sequenza che imita l'ablativo assoluto latino (*raccolta la Wolsit da terra*) in chiave dichiaratamente oggettiva in direzione di una contestualizzazione filologica del fatto; infine, la clausola esplicitaria (*in silenzio*) rinnova l'aura di sacralità propria di una iniziazione. Possiamo, a questo punto, seguire passo dopo passo l'itinerario della catabasi dell'eroe, cui l'autore dedica un'attenzione parcellizzata istante per istante, come fotogrammi di un film da fermare per sempre contro il loro effimero passaggio davanti agli occhi. In primo luogo, la *soglia*:

La raggiunsi sulla soglia del pertugio. Era una sorta di fessura verticale, tagliata al vivo nella coltre d'erba che rivestiva compatta il monticello: così stretta da non consentire il passaggio a più di una persona per volta. Immediatamente di là dalla soglia cominciava la discesa, e se ne vedeva per otto, dieci metri, non di più. Oltre, non c'erano che tenebre. Come se il cunicolo andasse e finire contro una tenda nera.

Si sporse a guardare, poi d'un tratto si girò.

«Va' giù tu», bisbigliò, e sorrideva debolmente, imbarazzata. «Preferisco aspettarti qua sopra.»

Si tirò da una parte, congiungendo le mani dietro la schiena, e addossandosi alla parete d'erba, di fianco all'ingresso.

«Non ti farà mica impressione?», chiese, sempre sottovoce.

«No, no», mentii, e mi chinai per sollevare la bicicletta e mettermela in ispalla.

Senza aggiungere altro le passai davanti, inoltrandomi nel cunicolo.³⁶

³⁴ *Ivi*, 362.

³⁵ *Inferno* 1, v. 136.

³⁶ Bassani 2001, 362.

La ricostruzione del luogo sotterraneo, ricca di elementi noti al già allievo liceale, termina di fatto contro una *tenda*, la *skènè* di greca memoria, davanti alla quale avviene lo spettacolo: improvvisamente, a sorpresa, con un *aprosdòketon* degno della *Poetica* aristotelica, è la guida stessa a rifiutarsi di accompagnare il pellegrino nella discesa. Costui, proprio perché non si sente adeguatamente preparato, è costretto a mentire, per non perdere quel che gli resta di credibilità, dopo la figuraccia della sconfitta scolastica, proprio come un bambino che, privato inopinatamente delle certezze fornite dalla presenza della madre, punta sull'orgoglio per affrontare in solitudine l'incubo della notte. Essendo la vista assolutamente inutile data la situazione, il tutto è affidato, ancora una volta, all'udito:

Dovevo procedere adagio, anche per via della bicicletta il cui pedale di destra non faceva che urtare nella parete; e da principio, per tre o quattro metri almeno, fui come cieco, non vedevo nulla, assolutamente.
[...]

Cominciai a scendere gli scalini. Filtrando attraverso il cunicolo, veniva da dietro qualche debole raggio di luce, adesso me ne accorgevo. E un po' con la vista, un po' con l'udito (bastava che urtassi con la bicicletta nella parete, o un tallone mi slittasse giù da un gradino, e subito l'eco ingigantiva e moltiplicava il suono, misurando spazi e distanze), ben presto mi resi conto della vastità dell'ambiente.³⁷

La consueta acribia bassaniana non perde per strada nemmeno il minimo particolare: messo sulla spalla di destra il tubo orizzontale della bicicletta, come abitualmente si fa per oltrepassare un ostacolo, è il pedale della medesima parte a far da attrito contro un qualsiasi corpo contundente, per cui questo *urtare*, per due volte presente, non può essere trascurato dal lettore, al quale si chiede, con ogni verosimiglianza, di ricordare il passo seguente:

L'urtar che fece la barca contro la proda, scosse Lucia, la quale, dopo aver asciugate in segreto le lacrime, alzò la testa, come se si svegliasse.³⁸

L'urtar che fece la barca contro la proda del modello manzoniano si riformula nella duplice scrittura *urtare nella parete* e *urtassi con la bicicletta nella parete*, mantenendo intatto tutta la propria carica allitterante, se

³⁷ *Ivi*, 363-364 *passim*.

³⁸ A. Manzoni, *I promessi sposi*, capitolo IX, *incipit*. Oltre all'epigrafe apposta alla pubblicazione nel 1980 del *Romanzo di Ferrara*, l'interesse per l'opera manzoniana è dimostrato, fra l'altro, dal relativo esperimento di sceneggiatura televisiva (Bassani 2007).

è vero che la liquida 'r' è accompagnata, in chiave di segnalazione della crisi del personaggio, dalla sibilante (*scosse* e *svegliasse* da un lato e *urtassi* dall'altro). Pagato volentieri il proprio debito verso uno degli autori più compulsati, scatta ora la quota di originalità che spetta a Bassani, il quale colloca all'inizio quello che per Manzoni resta la chiusa del memorabile «Addio monti»: al sogno di Lucia (*come se si svegliasse*) si sostituisce il delirio onirico del nostro eroe, immerso sempre più nell'oscurità del *perugio*. Qui, nel punto più buio della profondità segreta, può scattare l'unificazione, ovvero la riunificazione, delle due metà separate:

*Così essi conversavano fra loro: intanto Eurinome e la nutrice coprivano il letto di morbida coltre al chiarore delle fiaccole ardenti. E quando ebbero preparato con zelo il solido letto, la vecchia tornava nella sua stanza per coricarsi ed Eurinome, la cameriera, li guidava tenendo in mano una torcia mentre andavano nel talamo; infine, dopo averli accompagnati, tornò indietro. Allora essi giunsero lieti al luogo dell'antico letto [...] E i due, quando ebbero gustato il dolce amore, si diletтарono di racconti l'un l'altro narrando.*³⁹

Il vincitore della gara con l'arco, perpetrata la strage dei centootto Pretendenti, offre alla regina di Itaca l'ultima prova della propria identità mediante il racconto della fabbricazione del talamo, cioè della stanza da letto della coppia sovrana dell'isola: a questo punto possono realizzarsi, di nuovo, nozze adeguate – vedi la preparazione minuziosa del letto, vedi l'accompagnamento, con torcia nuziale, al buio, verso il luogo dell'unione di due esseri in uno; che si tratti di un rituale che prevede la ripetizione della prima volta è chiaramente indicato dalla sequenza contenuta nell'ultimo verso. L'intimità, nella tradizione letteraria, possiede come segno di agnizione privilegiato il bacio, non a caso prescelto dal narratore come nucleo onirico attorno al quale far crescere un doppio itinerario compositivo contrapposto al suo interno a seconda della presenza o dell'assenza del raggiungimento della conoscenza totale, da parte del protagonista, della sua guida. Il rifiuto di accedere alle modalità presenti nei film e nei romanzi viene sbrigativamente rubricato sotto la colonna degli acquisti (*Oh, ma questo non era accaduto, fortunatamente. Meno male che mi ero salvato*)⁴⁰, per raggiungere subito, senza ripensamenti

³⁹ *Odissea*, 23, vv. 288-301 *passim* in Ferrari 2001, 795. In Rinaldi 2004, 219 si legge la seguente dedica di Giovanna Bemporad in testa alla copia della traduzione dell'*Odissea* donata allo scrittore: «A Giorgio / sperando che in lui / si rinnovi il meraviglioso / incontro con la poesia d'Omero / affettuosamente / Giovanna / Roma, gennaio 1991».

⁴⁰ Bassani 2001, 364.

pericolosi, la salvezza della luce del dì; all'opposto, la seconda direzione del bivio acquista una rappresentazione ricca ed articolata di situazioni, in forza dello scatenarsi della fantasia del personaggio, complice il buio e fisico e della ragione. Egli dunque immagina di conoscere, attraverso il bacio, Micòl: di conseguenza, aver esperienza di Kore comporta il non ritorno, almeno in un primo tempo, alla dimensione della vita materiale. I membri del gruppo sociale consueto, genitori amici insegnanti, passate in rassegna tutte le ipotesi possibili (*rapimento, disgrazia, suicidio, espatrio clandestino, eccetera*), si sarebbero messi una buona volta il cuore in pace, abbandonando ogni velleità di ricerca. Dimenticato così dal consorzio dei vivi, il nostro può finalmente cominciare a costruirsi la propria libertà:

Quanto a me, visto che gli altri si davano pace, me la sarei data anch'io. Potevo contare su Micòl, fuori: ci avrebbe pensato lei a rifornirmi di cibo e di tutto quanto avessi bisogno. E sarebbe venuta da me ogni giorno, scavalcando il muro di cinta del suo giardino, d'estate come d'inverno. E ogni giorno ci saremmo baciati, al buio; perché io ero il suo uomo, e lei la mia donna. ⁴¹

Alla fanciulla vengono assegnate quelle prerogative divine che sono esclusivo appannaggio di Kore. In primo luogo, il privilegio di andare e venire da e verso spazi in antitesi fra di loro, la cui separazione operata dal muro di cinta viene agevolmente resa vana; non solo, ma mentre la figlia di Demetra nella stagione invernale regna sui morti accanto al marito, Micòl viaggia di continuo *d'estate come d'inverno*, eludendo addirittura i dettami della legge di Zeus, in virtù della eccezionale concessione a lei elargita dal narratore in sogno. In secondo luogo, e di concerto, la *fille aux cheveux de lin* è generosa portatrice di cibo al prigioniero volontario, invece di esserne lei la destinataria, giusto il mito sopra ricordato; e il rinnovo della prima volta attraverso il rituale giornaliero sempre uguale (*e ogni giorno ci saremmo baciati, al buio*) garantisce il perdurare della fede nell'eroe, ormai compiutamente iniziato al mistero. In tale dimensione del tutto capovolta rispetto alla norma comune, anche la gestione del dì e della notte risulta, di conseguenza, ribaltata. Se nelle ore diurne ha luogo il reiterato amplesso di omerica memoria (*Durante il giorno dormivo, si capisce, interrompendo il sonno soltanto quando sentivo sfiorarmi le labbra dalle labbra di Micòl, e più tardi riaddormentarmi con lei fra le braccia*), il tempo della vita, per il pro-

⁴¹ *Ivi*, 365.

tagonista, diventa quello notturno, da vero e proprio sparpiero del buio:

Di notte, tuttavia, di notte potevo benissimo fare delle lunghe sortite, specie se sceglievo le ore dopo l'una, dopo le due, quando tutti sono a dormire, e per le vie della città non è rimasto in pratica nessuno. Strano e terribile, ma dopo tutto anche divertente, passare da via Scandiana, rivedere la nostra casa, la finestra della mia camera da letto adattata ormai a salotto, scorgere di lontano, nascosto nell'ombra, mio padre che torna proprio adesso dal Circolo dei Negozianti, e non gli passa nemmeno per la testa che io sono vivo e sto osservandolo. Difatti tira fuori di tasca la chiave, apre, entra, e quindi, tranquillo, proprio come se io, suo figlio maggiore, non sia mai esistito, richiude il portone d'un colpo solo.⁴²

Il punto di vista dal quale è ritratta questa scena non è scelto affatto a caso. Via Scandiana, a Ferrara, significa Palazzo Schifanoia, che col suo splendido giardino interno giunge a toccare idealmente via Cisterna del Follo, luogo di residenza del narratore e, di concerto, dell'Autore. Appostato presso il sogno rinascimentale di Borso d'Este, il nostro 'ri-vede' la sua casa con gli occhi di chi ne è ora escluso – novello Odisseo che trema di sconforto e freme di rabbia nel constatare cosa è diventata la sua dimora (*la mia camera da letto adattata ormai a salotto*); la totale assenza di movimento vitale è all'improvviso popolata dalla inevitabile figura paterna, osservata nella sua impenetrabilità consuetudinaria – ritorno, come ogni volta, dal Circolo, e, come ogni volta, dettagliata descrizione degli atti compiuti, inquadrati realisticamente dalla telecamera spietata dello scrittore, che questa volta arriva a mettere una pietra tombale sul *paterfamilias* mediante il tonfo del portone esterno dell'abitazione che risuona cupo nella notte. Eliminata la presenza conflittuale dell'antagonista paterno, tutta la descrizione della vita alternativa del protagonista si svolge sotto il segno della tutela femminile, rappresentata da Micòl-Kore: ma Kore ha una madre, Demetra, che è in pena per lei, che non abbandona mai la ricerca della figlia, che per il dolore della perdita soffre al punto di arrivare a rifiutare la vita. Ebbene, qui non è la fanciulla in fiore ad avere una madre in lutto, bensì lui, l'Orfeo cercatore inconsolabile di Euridice:

E la mamma? Non potevo tentare un giorno o l'altro di far sapere almeno a lei, per tramite di Micòl, magari, che non ero morto? E rivederla, anche, prima che, stanco della mia vita sotterranea, me ne andassi via da Ferrara e sparissi definitivamente? Perché no? Sicuro che lo potevo!⁴³

⁴² *Ivi*, 365-366 (la citazione che precede è *ibidem*).

⁴³ *Ivi*, 366.

L'intima unione di solidarietà femminile fra le novelle Demetra (la madre del protagonista) e Persefone (Micòl) è finalmente perseguita: Kore riveste addirittura, in questo frangente, il ruolo assegnato a Hermes-Mercurio, il messaggero divino, colui che è autorizzato a scendere nell'Adè e a risalirne senza alcun danno. In più, una volta risorto e ritornato fra i vivi, l'io narrante giunge perfino ad immaginare un incontro fra madre e figlio, estremo, prima della fuga definitiva dalla città di pianura. A questo punto l'epifania della *magna Mater* è davvero completa, essendo essa bimba e donna insieme, figlia e madre, nubile e sposata, vergine e pluripara, afferrabile solo ed esclusivamente attraverso l'esperienza mistica, di cui il sogno è immagine sorella.

La centralità del bacio, il quale rimane ancorato al livello inconscio dell'esperienza onirica, e che quindi non realizza compiutamente l'agnizione conoscitiva della parte divina incarnata da Micòl, è ulteriormente ribadita nella pagina incipitaria del primo capitolo della terza parte del romanzo, che rappresenta una analessi di *ciò che tra Micòl e me era accaduto (o meglio, non accaduto) dentro la carrozza prediletta dal vecchio Perotti*, come commento a posteriore dell'avventura – o, meglio, non avventura – narrata nella contigua parte finale della parte seconda. Siamo nella stagione della dipartita di Kore, che rende ostile la terra, infrequentabile:

Ricordo: la pioggia insistente, senza interruzioni per giorni e giorni – e dopo sarebbe stato inverno, il rigido, cupo inverno della Val Padana –, aveva subito reso improbabile ogni ulteriore frequentazione del giardino.⁴⁴

Lo spazio ritagliato per antomasia, il giardino edenico, è precluso: proprio l'elemento della pioggia senza sosta funziona come motore di memoria per riandare allo *scrosciare della pioggia sopra il tetto della rimessa*⁴⁵, allorché la fanciulla guida e maestra fa entrare l'eroe cercatore nella *carrozza blu* situata all'interno della rimessa medesima. Si tratta di un veicolo ormai in disuso, tenuto in vita dalla sola pervicacia del solerte custode-autista:

«Ha voglia, Perotti», diceva, «di spendere per questa specie di penoso rotame tanto tempo e tanto sugo di gomiti! No, da' retta a me: qui, in questa semioscurità, uno può anche mettersi a gridare al miracolo, ma fuori, alla luce naturale, non c'è niente da fare, infinite magagne saltano subito all'occhio, la vernice qua e là è partita, i raggi e i mozzi delle ruote sono tutti un

⁴⁴ *Ivi*, 419.

⁴⁵ *Ivi*, 416.

tarlo, il panno di questo sedile (adesso non puoi rendertene conto, ma te lo garantisco io) è ridotto in certi punti a una tela di ragno.»⁴⁶

Ritorna la contrapposizione simbolica fra luce e tenebre, entrambe attenuate nell'atmosfera crepuscolare della rimessa, e con essa il dissidio inconciliabile fra gli impulsi a-razionali ed il regno del controllo di sé; qui, protetto dal *vetro dello sportello che i nostri fiati cominciavano ad annebbiare*, in un interno ben noto al protagonista rampollo mai sconfessato di famiglia più che borghese (*Pareva davvero di trovarsi dentro un salottino: un piccolo salotto soffocante*)⁴⁷, si avverte la precisa sensazione di essere condotti verso l'esecuzione di una sentenza capitale, una volta accettato l'invito della guida:

Si avvicinò alla carrozza, dall'aspetto non meno lustro ed efficiente dell'automobile.

«La riconosci?»

Aprì uno sportello, montò, sedette. Infine, battendo con la mano sul panno del sedile accanto a lei, mi invitò a fare lo stesso.

Salii, e sedetti a mia volta, alla sua sinistra. E mi ero appena accomodato che, ruotando lentamente sui cardini per pura forza d'inerzia, lo sportello si chiuse da solo con uno schiocco secco e preciso da tagliola.⁴⁸

L'espressione verbale della proposizione interrogativa (*La riconosci?*) è decisivo per la lettura di questo passo, in quanto rinvia all'operazione collaudata dell'agnizione, la sfida conoscitiva che coinvolge il protagonista ed insieme il lettore. Un veicolo da trasporto dotato di un meccanismo automatico, per cui una volta entrati se ne diventa prigionieri per sempre, il cui aspetto antiquato rimane celato all'ombra della tradizione, può conservare tratti appartenuti alla barca di Caronte ed al suo pilota, in particolare laddove il rapporto fra il mezzo ed il titolare è strettissimo:

*Ipse ratem conto subigit velisque ministrat
et ferruginea subvectat corpora cumba,
iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.*⁴⁹

«Egli in persona governa la barca con il remo e la dirige con le vele, e trasporta le anime con l'imbarcazione ormai rosa dalla ruggine, già

⁴⁶ *Ivi*, 417.

⁴⁷ *Ivi*, 416.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Virgilio, *Eneide* 6, vv. 302-304 (in Paratore 1992, 86 e commento relativo, 257-258). La traduzione è mia.

molto anziano, ma dotato – lui che è un dio – di una vecchiaia sempre giovane e verde»: la memoria bassaniana può aver recuperato la marca aggettivale *ferruginea* per distenderla e moltiplicarla in *infinite magagne*, senza che sfugga l'intima vicinanza fra *l'eterno Perotti, il vecchio Perotti* da un lato e, dall'altro, il *senior* e la *cruda* [...] *viridisque senectus* del traghettatore dei morti. E non basta, perché lo *schiocco secco e preciso da tagliola* provocato dalla chiusura dello sportello semovente ricorda la particolare reazione della barca infernale sottoposta eccezionalmente al peso di un corpo vivo:

[...] *simul accipit alveo
ingentem Aenean. Gemuit sub pondere cumba
sutilis et multam accepit rimosa paludem.*⁵⁰

Il nocchiero, sgombrata l'imbarcazione dalle anime che si affollano anelanti all'altra riva, «accoglie contemporaneamente nell'interno incavato Enea, l'ingombrante. Emise uno stridore lamentoso la barca, non più saldamente connessa, sotto il peso e, piena di fessure, bevve abbondante acqua di palude». Anche in questo caso gli aggettivi che segnalano lo stato del mezzo di trasporto – *sutilis* («non più saldamente connessa») e *rimosa* («piena di fessure») ben si adattano a costituire il substrato letterario del *tarlo* e della *tela di ragno*. Ebbene qui, all'interno della carrozza-barca infernale si colloca, da parte del protagonista, il ricordo di un bacio *non* dato:

Infinito volte nel corso dell'inverno, della primavera, e dell'estate che seguirono, tornai indietro a ciò che tra Micòl e me era accaduto (o meglio, non accaduto) dentro la carrozza prediletta dal vecchio Perotti. Se quel pomeriggio di pioggia nel quale era terminata d'un tratto la luminosa estate di San Martino del '38 io fossi riuscito perlomeno a dichiararmi – pensavo con amarezza –, forse le cose, tra noi, sarebbero andate diversamente da come erano andate. Parlarle, baciarla: era allora, quando tutto ancora poteva succedere – non cessavo di ripetermi –, che avrei dovuto farlo! E dimenticavo di chiedermi l'essenziale: se in quel momento supremo, unico, irrevocabile – un momento che, forse, aveva deciso della mia e della sua vita –, io fossi stato davvero in grado di tentare un gesto, una parola qualsiasi.⁵¹

La negazione di ogni possibilità di comunione intima con Kore è qui certificata nella rievocazione, a posteriori, dell'unicità irrevocabile di quel *kairòs*, l'occasione religiosa offerta una volta per sempre al miste

⁵⁰ *Eneide* 6, vv. 412-414 (in Paratore 1992, 92-94). La traduzione è mia.

⁵¹ Bassani 2001, 419.

mediante l'esperienza della catabasi, di quella discesa ai morti che, una volta perfezionata, avrebbe sancito la realizzazione di sé da parte dell'io narrante, vale a dire il compimento del rito di passaggio – come Odisseo, Teseo, Enea, il pellegrino Dante – dall'*imbecillitas* dell'infanzia alla *virtus* dell'età matura. Ed è proprio il rimpianto della figura materna (*pothos* in greco, *desiderium* in latino) a far ritornare alla luce del dì l'aspirante imperfetto, che tuttavia mantiene un tratto dell'eroe classico, una volta lasciato là sotto il fardello dell'oggetto causa della discesa stessa:

Non so quanto rimasi. Forse dieci minuti, forse meno. Ricordo con precisione che mentre risalivo gli scalini ed infilavo il cunicolo (alleggerito dal peso delle bicicletta andavo svelto, ora), continuavo a pensare e fantasticare. E la mamma? – mi chiedevo –. Si sarebbe scordata anche lei di me, come tutti? ⁵²

Proprio la collocazione entro parentesi di quella che apparentemente può sembrare una semplice informazione fa in modo che la medesima si trasformi in momento di chiara arte allusiva, considerato che la connotazione *svelto* assegnata come aggettivo predicativo del verbo ed in posizione finale rispetto all'iniziale participio congiunto *alleggerito*, richiama la modalità del procedere dell'eroe virgiliano, una volta superato il rischio di annegamento nel fiume Stige e, subito dopo, reso innocuo il Cane infernale:

*Occupat Aeneas aditum custode sepulto
evaditque celer ripam inremeabilis undae.* ⁵³

«Addormentato il guardiano Enea penetra nell'ingresso, e agilmente si allontana dalla riva dell'acqua sulla quale è vietato il ritorno»: ecco il *celer* ottimamente tradotto dal già allievo non fra gli ultimi del regio liceo-ginnasio; accanto a codesta ripresa palmare, l'autore introduce una variante narrativa decisiva per il prosieguo dell'avventura. L'acqua della palude stigia è definita perentoriamente *inremeabilis* – non consente cioè il percorso a ritroso per il medesimo itinerario (ed infatti il fondatore della *Res Publica Romanorum* tornerà nel mondo dei vivi per altra via); viceversa, il nostro protagonista risale per gli stessi scalini e ripercorre lo stesso cunicolo dell'andata, rendendo in tal modo vana la realizzazione completa del rito, proprio per l'intervento della madre. Accanto a lei e subito dopo di lei, la sua ipostasi infantile, Micòl:

⁵² *Ivi*, 366.

⁵³ *Eneide* 6, vv. 424-425 (in Paratore 1992, 94). La traduzione è mia.

Alla fine mi ritrovai all'aperto; e Micòl non stava più ad aspettarmi dove l'avevo lasciata poco prima, bensì, come vidi quasi subito facendomi scher-mo con la mano dalla luce del sole, di nuovo laggiù, seduta a cavalcioni del muro di cinta del Barchetto del Duca.⁵⁴

Si verifica qui il definitivo allontanamento di Kore da ogni possibilità di conoscenza: ella risulta ricollocata *laggiù*, ben protetta dalla cornice del muro di separazione della *magna domus*, a sancire l'impossibilità di un lieto fine di qualsiasi natura. Tutta la faticosa e complessa operazione della individuazione, prima, del luogo sotterraneo ove seppellire la bicicletta – in strettissimo rapporto con il prologo etrusco –; della discesa accidentata e pericolosa, poi, con conseguente delirio onirico intorno al mitico bacio – ebbene, tutto questo non sortisce alcun effetto pratico, perché non solo al nostro eroe viene negato il cibo dentro la casa, motivazione iniziale di tutta la cerimonia iniziatica, ma di Kore altro non rimane che un lacerto visivo preziosissimo nella sua effettiva fugacità:

E il suo ultimo sguardo, prima che scomparisse di là dal muro (uno sguardo accompagnato da un ammicco sorridente, proprio come quando, al Tempio, mi spiava da sotto il *talèd* paterno), era stato per me.⁵⁵

Ancora una parentesi, a sottolineare l'urgenza necessaria di una lettura a più strati⁵⁶, come plurimo è il sostrato testuale della scrittura bassaniana: non è disagevole ritrovare nella sequenza dell'*ultimo sguardo* un tratto dell'Euridice virgiliana⁵⁷. Il finale delle *Georgiche* (libro IV, vv. 281-558) è dedicato alla narrazione del mito di Orfeo e di Euridice. Proprio quando il cantore divino sta per concludere felicemente l'impresa di riportare sulla terra la diletta sposa, infrange, per impulso di follia d'amore (*furor*) il divieto di girarsi indietro impostogli dalla sovrana

⁵⁴ Bassani 2001, 366.

⁵⁵ *Ivi*, 366.

⁵⁶ Il passo si dimostra palese ripresa interna del finale del quarto capitolo della prima parte (*Lo guardavo. Sotto di lui, per tutto il tempo che durava la benedizione, Alberto e Micòl non smettevano di esplorare anche essi fra gli spiragli della loro tenda. E mi sorridevano, e mi ammiccavano, ambedue curiosamente invitanti: specie Micòl* [Bassani 2001, 348]).

⁵⁷ Per il testo latino relativo all'episodio si segue Barchiesi 1980, con mia traduzione. Liceo classico sì, ma anche testi posseduti da compulsare assiduamente, come è dimostrato in Rinaldi 2004 (a mo' di esempio: Eschilo [37-38]; Anacreonte e Saffo [42]; Aristofane [45]; Cicerone [113]; Euripide [138-139]; Hrosvita [167]; Livio [186]; il manuale di storia della letteratura latina di Concetto Marchesi [195]; Omero [219]; Ovidio [221]; Plauto [235]; Seneca [262-263]; Sofocle [272]; Trattato del Sublime [277]; Tacito [278]; Virgilio [297]).

dell'Ade Proserpina: *restitit, Eurydicenque suam in luce sub ipsa / immemor heu! victusque animi respexit* (vv. 490-491: «si fermò, e proprio sulla soglia di passaggio dal buio alla luce, smemorato ahimè! e incapace di controllarsi si girò indietro per guardare la sua Euridice»). L'inesorabile punizione divina non tarda a colpire entrambi, per cui la fanciulla, detto l'addio supremo al marito, scende di nuovo e per sempre giù: *dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras / commixtus tenuis, fugit diversa* («così parlò, e all'improvviso, quale fumo sottile ai venti mescolato, si sottrasse agli occhi di lui, in direzione opposta»: vv. 499-500). È proprio la connotazione fornita dall'aggettivo deverbativo *diversa* («chi va in direzione opposta») a risuonare nell'*ultimo sguardo* bassaniano, a marcare l'incolmabile distanza che separa per sempre il protagonista dal raggiungimento dell'Eden: la 'diversità' di Micòl può in tal modo ricevere, fra altre suggestioni, una luce antica, classica.

Il segno sotto cui si chiude il dramma è quello dell'ambiguità frustrata: un sapore indicibile di dolcezza (*ammicco sorridente*) dovuto proprio al «diaframma speculare della distanza»⁵⁸, che rende inaccessibile l'oggetto del desiderio. C'è sempre uno schermo, un vetro, una porta ad impedire l'ultimo passo: davanti al supremo ostacolo l'autore del *Romanzo di Ferrara* si ferma ogni volta, afflitto senza rimedio dalla «ferita indicibile»⁵⁹. Né sarà un caso che venga a mancare ogni segno di distinzione fra le stagioni (*nel corso dell'inverno, della primavera, e dell'estate che seguirono*), le quali si succedono senza soluzione di continuità, come se si dissolvesse tutto il tessuto che regge il consorzio umano. A certificare infatti che non si potrà mai più verificare, di nuovo come ogni anno, il miracolo della morte e della resurrezione di Kore è sufficiente la semplice constatazione temporale: la fine della *luminosa estate di San Martino del '38*. Il tempo delle prime, nere conseguenze dovute alla promulgazione delle leggi razziali.

⁵⁸ L'epifanica espressione è ricavata dal titolo del primo capitolo di Dolfi 1981, 3-52, con ulteriori suggestioni in Dolfi 2006a, 117-125 e 2006b, 143-155.

⁵⁹ Così titola l'introduzione di Roberto Cotroneo a Bassani 2001, IX-LVIII (le due citazioni che seguono sono a p. 419).

BIBLIOGRAFIA

- Barchiesi, Alessandro (1980). Virgilio, *Georgiche*, Introduzione di Gian Biagio Conte. Testo, traduzione e note di Alessandro Barchiesi, Milano, Mondadori.
- Bassani, Giorgio (2001) [1998]. *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.
(2005). *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, Cristiano Spila (a cura di), Torino, Einaudi.
Bassani (2007). *I Promessi Sposi. Un esperimento*, Salvatore Silvano Nigro (a cura di), Palermo, Sellerio.
(2011). *Bassani. La selva delle lettere* (serie 2009-2011), regia e testi di Luigi Boneschi, un programma di Pupi Avanti, Produzione DUEA Film-TV 2000.
- Càssola, Filippo (a cura di) (1991) [1975]. *Inni omerici*, Milano, Valla-Mondadori.
- Cazzola, Claudio (2006). Un professore «Dietro la porta»: Francesco Viviani, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 207-220.
- Dolfi, Anna (1981). *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana.
(2006a). Un film quasi impossibile. Qualche appunto in margine all'uso del codice di realtà, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 117-125.
(2006b). «Ut pictura». Bassani e l'immagine dipinta, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 143-155.
- Dolfi, Anna - Venturi, Gianni (a cura di) (2006). *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Roma, Bulzoni.
- Farnetti, Monica (2006). Il tema di Micòl, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 111-116.
- Ferrari, Franco (a cura di) (2001). *Omero, Odissea*, Torino, Utet.
- Folli, Anna (1979). *Vent'anni di cultura ferrarese. Cinque interviste. La ricerca della libertà (1925-1945)*, Bologna, Pàtron.
- Hainsworth, John Brian (a cura di) (1988) [1982]. *Omero, Odissea*, vol. II, Milano, Valla-Mondadori.
- Lafaye, Georges (ed.) (1969). *Ovide, Les Metamorphoses*, vol. I, Paris, Les Belles Lettres.

- Manica, Raffaele (2006). All'ingresso del «Giardino», in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 103-110.
- Moretti, Walter (a cura di) (1979). *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali. Dalla Scuola Metafisica a «Ossessione»*, Bologna, Cappelli.
- Paratore, Ettore (a cura di) (1992). Virgilio, *Eneide*, vol. III, Milano, Valla-Mondadori.
- Prebys, Portia (a cura di) (2002). *Giorgio Bassani. Bibliografia sulle Opere e sulla Vita*, Firenze, Centro Editoriale Toscano.
(2010) (a cura di). *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, vol. I; *La memoria critica su Giorgio Bassani*, vol. II, Ferrara, Edisai.
- Quaderno (1999). *La figlia postuma di Carneade. Francesco Viviani e il Corriere Padano*, Stefano Cariani e Claudio Cazzola (a cura di), Ferrara, Liceo classico statale L. Ariosto (n. 14 della collana dei Quaderni).
- Quaderno (2004). *Il filo della memoria. Giorgio Bassani studente dell'«Ariosto»*, a cura del Laboratorio di ricerca didattica e culturale del Liceo classico statale L. Ariosto, Ferrara (n. 44 della collana dei Quaderni).
- Quaderno (2005). *Il filo della memoria. Giorgio Bassani: gli anni della formazione e l'esordio poetico (1934-1945)*, a cura del Laboratorio di ricerca e didattica culturale del Liceo classico statale L. Ariosto, Ferrara (n. 51 della collana di Quaderni).
- Quaderno (2006). *Il filo della memoria. Giorgio Bassani: dalle riviste alle prime pubblicazioni. Articoli, poesie e prose (1938-1945)*, a cura del Laboratorio di ricerca e didattica culturale del Liceo classico statale L. Ariosto, Ferrara (n. 56 della collana dei Quaderni).
- Renda, Marilena (2010). *Bassani, Giorgio. Un ebreo italiano*, Roma, Gaffi.
- Rinaldi, Micaela (2004). *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati.
- Roveri, Alessandro (2009). *Tra Micòl e il partito d'azione. Le passioni del giovane Bassani*, Firenze, Atheneum.
- Scarpi, Paolo (a cura di) (1996). Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, Maria Grazie Ciani (trad.), Milano, Valla-Mondadori.
- Spila, Cristiano - Zagra, Giuliana (a cura di) (2007). Giorgio Bassani ambientalista, *Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma* 12.
- Venturi, Gianni (2006a). Dimenticare Euridice. Il destino infero di Micòl Finzi-Contini, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 91-102.
- Venturi, Gianni (2006b). La scrittura e l'etica del paesaggio, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 233-239.